
„Der arme Brief! Man muß ihn doch vollends auslesen!“. Verwendungsweisen und Funktionen von Briefen im deutschen Drama des 18. und 19. Jahrhunderts

„Der arme Brief! Man muß ihn doch vollends auslesen!“. Modes d'utilisation et fonctions des lettres dans le drame allemand du XVIII^e et XIX^e siècle

„Der arme Brief! Man muß ihn doch vollends auslesen!“. Use and functions of letters in German drama of the 18th and 19th century

Irene Rupp



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/987>

DOI : 10.4000/ceg.987

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 30 mai 2016

Pagination : 211-230

ISBN : 979-10-320-0067-0

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Irene Rupp, « „Der arme Brief! Man muß ihn doch vollends auslesen!“. Verwendungsweisen und Funktionen von Briefen im deutschen Drama des 18. und 19. Jahrhunderts », *Cahiers d'Études Germaniques* [Online], 70 | 2016, Online erschienen am: 17 Dezember 2017, abgerufen am 25 November 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/987> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.987>

Tous droits réservés

„Der arme Brief! Man muß ihn doch vollends auslesen!“

Verwendungsweisen und Funktionen von Briefen im deutschen Drama des 18. und 19. Jahrhunderts¹

Irene RUPP

Erzhausen

Als der Dänenprinz Hamlet auf Geheiß seines Onkels in See sticht, ahnt er noch nicht, welch brisante Fracht er und seine Gefährten Rosencrantz und Guildenstern mit an Bord haben. Das versiegelte Papier im Reisegepäck ist für den König von England bestimmt und verpflichtet diesen, Hamlet unverzüglich zu enthaupten. Briefe dieser Art, mit denen ein ahnungsloser Bote sein eigenes Todesurteil zustellen soll, nennt man nach einer Geschichte des Alten Testaments ‚Uriasbriefe‘ (2. Sam 11,15). Doch anders als dem Hethiter Uria gelingt es Hamlet – von einer Vorahnung getrieben –, den abscheulichen Plan zu vereiteln. Er verschafft sich das Schriftstück, ersetzt es durch ein von ihm gefälschtes und kehrt nach Dänemark zurück, wo er blutige Rache nimmt.

Nicht immer sind die Folgen schriftlicher Handlungsanweisungen so gravierend wie in diesem Beispiel, doch dass ein eintreffender Brief die gegenwärtige Situation von einem Moment auf den anderen völlig auf den Kopf stellen kann, deckt sich mit unseren Alltagserfahrungen und eignet sich daher als Motiv für die verschiedensten Gattungen der Literatur und der Kunstproduktion. Briefe kommen im Roman ebenso wie in der Lyrik und in Film und Fernsehen vor, nirgends sonst aber so häufig wie im Drama. Die Eignung des Briefes für die Bühne wurde bereits in der Antike erkannt² und seitdem finden sich Briefszenen – freilich in unterschiedlicher Verbreitung und Häufigkeit – im europäischen Drama aller Epochen bis heute.

-
1. Der vorliegende Aufsatz ist eine Zusammenfassung meiner bei Prof. Joost (Technische Universität Darmstadt) verfassten Dissertation, die demnächst in Buchform erscheinen wird.
 2. Hans Ulrich Metzger nennt in diesem Zusammenhang Euripides (*Hippolytos*, *Iphigenie in Tauris*, *Iphigenie in Aulis*), Aristophanes (*Ritter*, *Wespen*, *Vögel*) und Plautus (*Bacchides*, *Pseudolus*, *Trinummus*, *Curculio*) und stellt fest, dass es sich dort zumeist um Intrigenbriefe handele. Vgl. Hans Ulrich Metzger, *Der Brief im neueren deutschen Drama. Eine Studie zur Geschichte der dramatischen Technik*, Köln, Orthen 1938 [zugleich phil. Dissertation Köln 1938], S. 12 f. Was Aristophanes betrifft, so handelt es sich in dessen Komödien allerdings um Schriftstücke wie einen schriftlich festgehaltenen Orakelspruch, ein Gerichtsurteil und andere Dokumente, also nicht um Briefe im engeren Sinne.

Die Verbürgerlichung des Theaters und das ‚Jahrhundert des Briefs‘

In der deutschen Literaturgeschichte ist die Blütezeit des dramatischen Briefs jene Zeitspanne etwa von der Mitte des 18. bis zum zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, die heute gewöhnlich als ‚Briefzeitalter‘ oder ‚Jahrhundert des Briefs‘ bezeichnet wird.³ Es begann mit dem Aufkommen des Privatbriefs im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts als Medium der bürgerlichen Selbstaussprache und Identitätsfindung und endete mit der zunehmenden Profanierung der brieflichen Kommunikation im Zeichen der industriellen und gesellschaftlichen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts und der allmählichen Verdrängung des Briefs durch neue und schnellere Medien. Der rasante wirtschaftliche Aufstieg des Bürgertums, die guten Bildungsverhältnisse mit einer rasch ansteigenden Alphabetisierungsrate in dieser Gesellschaftsschicht und nicht zuletzt ein zunehmend leistungsfähiges Postwesen mit gut ausgebauten und sicheren Verkehrswegen hatten die Popularität des Mediums entscheidend befördert.⁴ Weite Kreise des gebildeten Bürgertums korrespondierten regelmäßig und ausgiebig, schafften sich so private Freiräume, die ihnen politisch-gesellschaftlich noch weitgehend verwehrt blieben. Ein individualistischer und von allzu strikten Regelzwängen befreiter Briefstil hatte seit der Empfindsamkeit nicht nur zu einem sprunghaften Anstieg privat-intimer Korrespondenzen geführt und einen empfindsamen Freundschaftskult befeuert, sondern in der Folge auch eine Fülle von essayistischen und literarischen Texten hervorgebracht, die ganz oder in Teilen, offen oder versteckt mit der Brieffiktion spielten.⁵ Von Anfang an bestand ein Spannungsverhältnis zwischen Privatheit und Öffentlichkeit,

-
3. Reinhard Martin Gerhard Nickisch, *Brief*, Stuttgart, Metzler, 1991, S. 44. Georg Steinhausen nennt das 18. Jahrhundert in seinem Standardwerk zur Geschichte des deutschen Briefs ein „Jahrhundert des Briefs“ und konstatiert eine „Briefschreibesucht und Briefliebhaberei“, die sich sehr rasch zu einer „Briefleidenschaft“ und einer „Briefwut“ gesteigert habe. Georg Steinhausen, *Geschichte des deutschen Briefes. Zur Kulturgeschichte des Deutschen Volkes*, 2 Teile in 1 Bd. Berlin, Gaertner, 1889-91. [Unveränd. Nachdruck Dublin, Zürich, Weidmann 1968], S. 302 f.
 4. Vgl. Werner Faulstich, *Mediengeschichte von 1700 bis ins 3. Jahrtausend*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, S. 34 f. Ein straff organisiertes Postwesen mit täglicher Beförderung war erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts logistisch umgesetzt. Zur Geschichte der Post siehe auch Klaus Beyrer, „Der alte Weg eines Briefes. Von der Botenpost zum Postboten“, in Klaus Beyrer/Hans-Christian Täubrich (Hrsg.), *Der Brief: Eine Kulturgeschichte der schriftlichen Kommunikation*, Heidelberg, Hörning, 1996 [= Kataloge der Museumsstiftung Post und Telekommunikation 1], S. 11-25.
 5. Vgl. Nickisch, *Brief*, S. 93-198. Wie er ausführt, unterscheiden sich die verschiedenen Formen vom literarischen (Privat-) Brief über Briefsammlungen und Brieffolgen bis hin zu Briefdichtungen wie dem Brief-Essay, der epistolarischen Lyrik und dem Briefroman hinsichtlich des Grades der Fingierung und der Literarizität. Nickischs Begriff ‚Fingierung‘ erscheint mir in Bezug auf das Drama missverständlich. Das Drama ist in Bezug auf seine Textgrundlage Fiktion. Bei der Aufführung ist jedoch alles darin Gesprochene und Gezeigte – also auch der Brief – Teil der dramatischen Illusion und für das Publikum und die Figuren als real aufzufassen. Innerhalb dieses Bezugsrahmens kann ein Brief dann fingiert sein, wenn eine der Handlungsfiguren ihn in der Absicht fälscht, eine andere zu täuschen.

zwischen alltäglicher Kommunikation mit mehr oder weniger stark ausgeprägter Selbstinszenierung und literarischer Stilisierung und einer Literatur, die die Popularität und die stilistischen Freiheiten des Briefs nutzte, um sich den Anschein von Authentizität zu geben.⁶ In diesem Klima stieg auch die Zahl der Briefeinlagen in den verschiedenen Gattungen der Poesie stark an, vor allem aber im Drama.

Die hohe Wertschätzung des Mediums Brief in weiten Kreisen der Bevölkerung und das Vertrauen in die Leistungsfähigkeit brieflicher Kommunikation ist als alleinige Erklärung für das gehäufte Vorkommen von Bühnenbriefen allerdings nicht hinreichend. Vielmehr trafen diese Phänomene zeitlich mit großen, ja umfassenden Veränderungen im Bereich der Dramatik und des Theaterwesens zusammen. Was heute unter Begriffe wie ‚Verbürgerlichung des Theaters‘ und ‚Literarisierung des Theaters‘ gefasst wird, setzt sich aus einer Vielzahl von einzelnen Entwicklungsschritten, Konzepten und Tendenzen, Strömungen und Gegenströmungen zusammen, die einander bedingten und sich wechselseitig beeinflussten. Dabei betrafen die Veränderungen sowohl die Institution Theater und ihr Personal als auch die Dramatiker und ihre Theorien, die daraus abgeleitete dramatische Produktion ebenso wie ihre Umsetzung auf der Bühne. Entscheidender Motor für die Neuerungen war die Inanspruchnahme von Drama und Theater als eines wichtigen politischen und gesellschaftlichen Mediums für und durch das entstehende und sich emanzipierende bürgerliche Publikum.⁷ Ausgangspunkt war die in der Aufklärung zunehmend spürbare Unzufriedenheit mit der bisherigen Zweiteilung in das aristokratische Hoftheater mit seinem vorwiegend von französischen und italienischen Schauspieltruppen für ein exklusives Publikum dargebotenen Repertoire einerseits und den von Wanderbühnen für das einfache Volk aufgeführten Harlekinaden, Stegreifstücken und reißerischen ‚Haupt- und Staatsaktionen‘ andererseits.

Bei letzteren setzten Johann Christoph Gottscheds Bemühungen um eine Erneuerung des rückständigen deutschen Theaters an. Auch wenn die von ihm aufgestellten Regeln mit ihrem dogmatischen Charakter schon bald als zu starr und einengend empfunden wurden, wirken viele der durch ihn eingeleiteten Reformen bis heute nach, so etwa die ideologische Aufwertung des Theaters

6. Zu letzterer zählt Nickisch etwa die belehrenden oder kritisch-ästhetischen Brieffolgen, die trotz einer persönlichen Anrede an einen größeren Empfängerkreis gerichtet waren. Vgl. *ibid.*, S. 122 ff. bzw. S. 130 ff. Ebenso gilt dies aber auch für die Briefromane des 18. Jahrhunderts. Deren Autoren durften bei ihrem Leserpublikum, das den Brief als authentisches privates Lebensdokument schätzte, voraussetzen, dass es diese Darstellungsweise „als besonders glaubwürdig, als besonders ‚echt‘ und ‚vertrauenswürdig‘ empfinden und goutieren“ würde. *Ibid.*, S. 188.

7. Vgl. Christopher Balme/Jörg Von Brincken, „Theater“, in Thomas Anz (Hrsg.), *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen*, Bd. 1: *Gegenstände und Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2007, S. 274–278. Aufgrund der herrschenden äußeren Bedingungen, vor allem der deutschen Kleinstaaterei und – damit verbunden – der Provinzialität des kulturellen Lebens und den unterschiedlichen Zensurbestimmungen, blieb die politische Emanzipation jedoch weit hinter der kulturellen und ökonomischen zurück. Das spiegelte sich nicht zuletzt in den Spielplänen der Theater bis ins 19. Jahrhundert hinein.

als einer gesellschaftlich nützlichen – weil pädagogisch-moralisch wirkenden – Einrichtung und die damit verbundene soziale Anerkennung seines Personals. Das steigende Prestige und das zunehmende Interesse eines finanzkräftigen Bürgertums am Theater führten allmählich zur Herausbildung stehender Bühnen mit festem Ensemble anstelle der herumziehenden Schauspieltruppen. Zwar konnte die Idee eines gemeinschaftlich finanzierten Nationaltheaters, die spätestens ab 1760 die öffentliche Diskussion beherrschte⁸, niemals erfolgreich umgesetzt werden, doch machte sich der Adel bald den Gedanken einer öffentlichen deutschsprachigen Bühne zu eigen. In den Residenzstädten etablierten sich Hoftheater und öffneten ihre Pforten für ein zahlendes Publikum; nicht selten reklamierten sie auch die Bezeichnung ‚Nationaltheater‘ für sich.⁹

Bei aller Verschiedenheit der poetologischen Theorien und Konzepte Gottscheds einerseits und derjenigen seiner Kritiker und Nachfolger in den folgenden Jahrzehnten andererseits war mit den von dem Aufklärer eingeleiteten Reformen ein neuer Weg beschritten, der bis weit ins 19. Jahrhundert hinein leitend wirken sollte. Die Bemühungen um eine nationale Dramatik, die den Vergleich mit derjenigen der anderen europäischen Länder nicht scheuen musste, erwiesen sich als erfolgreich. Die Verbürgerlichung des Theaters, mithin die Entstehung eines deutschsprachigen Theaters, das mit dem Impetus, erzieherisch zu wirken, bürgerliche Themen und Probleme aufgriff, machte diese Institution binnen kurzem zu einem „Forum bürgerlicher Öffentlichkeit, ja zum ‚bürgerlichen Leitmedium‘ schlechthin“.¹⁰ Die Etablierung eines Literatenstandes – auch er weitgehend bürgerlicher Prägung –, der diese Neuausrichtung trug, und zwar sowohl theoretisch in Dramenpoetiken und programmatischen Schriften als auch praktisch durch seine Dramentexte und gelegentlich, wie Lessing und Goethe, sogar als Dramaturg oder Intendant eines Theaters, führte zur Literarisierung des Theaters. Durch die strikte Bindung der Aufführungspraxis an das geschriebene bzw. gesprochene Wort, die auch eine gründliche Ausbildung der Schauspieler notwendig machte, wurden andere theatralische Mittel zurückgedrängt. Die angestrebte Identifikation der Zuschauer mit den dargestellten Inhalten ließ sich aber nur durch einen hohen Grad an Illusionswirkung erreichen, wozu die Guckkasten-Bühne mit ihrer sogenannten ‚vierten Wand‘¹¹ den idealen Rahmen abgab.

8. Die Nationaltheater-Idee war in der Mitte des 18. Jahrhunderts in ganz Europa verbreitet. Ziel war die Schaffung einer bürgerlichen und den Idealen der Aufklärung verpflichtete Theaterkultur, welche die nationale Einheit befördern sollte. Das erste deutsche Nationaltheater von 1767, die sogenannte ‚Hamburger Entreprie‘ mit ihrem Dramaturgen Gotthold Ephraim Lessing, scheiterte jedoch bereits nach kurzer Zeit. Vgl. Manfred Brauneck / Gérard Schneilin (Hrsg.), *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 5. vollständig überarbeitete Neuauflage Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2007, S. 698. Siehe auch Jörg Von Brincken / Andreas Enghart, *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008, S. 78.

9. Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen/Basel, A. Francke, 2. Aufl. 1999, S. 81–115.

10. Balme / Von Brincken, *Theater*, S. 275.

11. Das Konzept der ‚vierten Wand‘ stammt ursprünglich von Denis Diderot.

Die Verbürgerlichung und die Literarisierung von Drama und Theater sowie die illusionistische Bühne aber sind jene drei Impulse, die die Verwendung des Briefs im 18. Jahrhundert begünstigten. Denn wo zum Zwecke der Identifikation bürgerliche Anliegen verhandelt und bürgerliche Vorlieben mimetisch aufgegriffen werden, da ist der Rückgriff auf die Briefleidenschaft der Bevölkerung nur konsequent. Wo in Form der in den Dialog überführten Textgrundlage, an die sich der Schauspieler streng zu halten hat, das Verbindliche der Schrift die Aufführung dominiert, da ist der Brief – auch er schriftlich, dialogisch, Autorität beanspruchend – naheliegend.¹² Und schließlich: wo die illusionistische Bühne ja gerade darauf abzielt, den sichtbaren Raum des Geschehens als Ausschnitt einer Wirklichkeit erscheinen zu lassen, die sich weit über die Grenzen der Bühne hinaus erstreckt, da erweist sich der Brief als probates Mittel, um den sichtbaren Bühnenraum hin zu einer imaginierten Außenwelt zu öffnen und neue Sachverhalte oder Personen ins Spiel zu bringen.

Der dramatische Brief: mehr als eine Reproduktion sozialer Praktiken

Dennoch wäre es zu kurz gegriffen, den dramatischen Brief als bloßen Reflex auf die Lebenswirklichkeit in den bürgerlichen Kreisen einerseits und der Theaterpraxis andererseits zu sehen. Die Analyse von Briefszenen in Trauer- und Lustspielen von Gottsched bis Nestroy bestätigt vielmehr die enorme Bühnenwirksamkeit des Briefs. Hierfür kann auf eine breite Textbasis zurückgegriffen werden, deren Auswertung es erlaubt, einen detaillierten Katalog von Funktionen des Bühnenbriefs zu erstellen, der zur Beschreibung wiederkehrender Muster und Motive geeignet ist. Die Dramatiker haben aus einer Fülle von Verwendungsmöglichkeiten diejenigen ausgewählt, die ihnen zum Erreichen ihrer dramenästhetischen Absichten am besten geeignet erschienen, und auf diese Weise bestimmte Charakteristika und Funktionen des Briefs stärker betont, andere dafür vernachlässigt. Das dramaturgische Potenzial von Briefen auszumessen, bedeutet daher zugleich, den diesbezüglichen Ideenreichtum der Autoren zu erkennen und zu würdigen. Hier gilt es, ein hartnäckiges Vorurteil zu widerlegen: dass es sich nämlich bei Briefszenen im Theater bloß um eine dramaturgische Bequemlichkeit handele, die dann eingesetzt werde, wenn sich der Autor nicht mehr anders zu helfen wisse.

Doch welche Merkmale schriftlicher Korrespondenz sind es, die solche Bühnen-Eignung begründen? Vergleicht man die Kommunikationsformen beider Medien, stößt man auf strukturelle Gemeinsamkeiten, aber auch auf wichtige Unterschiede. Zusammen machen sie den ‚Brief im Drama‘ zu einem Phänomen, das sich einerseits von der Verwendung des Briefs in anderen

12. Der entscheidende Unterschied besteht allerdings darin, dass der Brief auch körperlich auf die Bühne kommt und damit als Symbol für die Textbasiertheit des dramatischen Dialogs steht. In diesem Sinne ist er metadramatisch.

literarischen Gattungen, etwa dem Roman, andererseits von den übrigen narrativen Formen im Drama, wie z.B. vom Botenbericht oder der Mauerschau, deutlich unterscheiden und abgrenzen lässt. Beide Medienformate bedienen sich optischer und akustischer – nämlich sprachlicher – Mittel, beide sind Handlung, indem sie in Zeit und Raum ablaufen und von Personen getragen werden, die zueinander in einer Beziehung stehen und auf Situationen reagieren oder sie schaffen. Andererseits tritt der Brief schon aufgrund seiner Schriftform – als Konsequenz aus der räumlichen Entfernung zwischen den Briefpartnern – in Konkurrenz mit dem Drama. Dieses basiert auf einem literarischen Text, will ihn aber in der Aufführung vergessen machen; jener aber ist eben nicht nur Mitteilung, sondern bleibt zugleich Gegenstand und damit ein Requisit¹³ und „Fremdkörper“¹⁴ im szenischen Spiel. „Wo unmittelbare Rede im gegenwärtigen dialogischen Widerspiel das Feld beherrscht, hebt er schroff sich ab als einzig greifbares Dokument von Mittelbarkeit.“¹⁵ Das hat Konsequenzen. Bereits der Kontrast zwischen der Unmittelbarkeit der Theateraufführung – dem dramatischen oder szenischen Prinzip – und der Mittelbarkeit des Briefs – dem beschreibenden oder narrativen Prinzip – bewirkt eine Anfangsspannung. Das Mengenverhältnis zwischen beiden kann ein Überschreiten der Gattungsgrenzen bewirken, wenn – wie im Briefdrama – das Narrative gegenüber dem Dramatischen überwiegt und ganz die Darstellungsperspektive bestimmt. Beim Brief als Einzelercheinung im Drama wird hingegen mit dem Wechsel zwischen szenischer Unmittelbarkeit und vermittelter Schriftlichkeit das Spannungsverhältnis zwischen den beiden Prinzipien betont. Im Hinblick auf die Aufführungssituation kommt noch ein weiteres Spannungsmoment hinzu; hat der Brief üblicherweise den Charakter einer intimen und zeugenlosen Nachricht zwischen zwei Einzelpersonen, so werden hier die Zuschauer in die Rolle von heimlichen Mitwissern gedrängt, die das Briefgeheimnis missachten.¹⁶ Als ein Stück Gebrauchsprosa innerhalb der literarischen Gattung Drama betont der Brief zudem die Übergänge zwischen Textsorten und Gattungen und – im aufgeführten Drama – zwischen den Disziplinen der Literatur- und der Theaterwissenschaft. Anders ausgedrückt: Durch sein schillerndes und doppelbödiges Wesen sorgt der Brief im Drama bereits durch seine bloße Existenz für Reibung und Spannung, die sich – wie im

13. Innerhalb des Zeichensystems Theater sind Requisiten kleinere bewegliche Gegenstände, die – falls sie nicht nur Teil einer konkreten Inszenierung sind – im Haupt- oder Nebentext eines Dramas gefordert werden. Die Figuren können darauf durch sprachliche Deixis Bezug nehmen und den Hinweis zusätzlich durch entsprechende Gestik verstärken. Zu den Funktionen von Requisiten auf der Bühne vgl. Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, Fink, 10. Aufl. 2000, S. 355 ff.

14. Volker Klotz, *Bühnen-Briefe: Kritiken und Essays zum Theater. Davor eine Abhandlung über Briefszenen in Schauspiel und Oper*, Frankfurt a.M., Athenäum, 1972, S. 6.

15. *Ibid.*

16. Das grundsätzliche Spannungsverhältnis zwischen Literatur, die im Allgemeinen auf Publikation abzielt, und der Gebrauchsform Privatbrief werde beim aufgeführten Drama noch einmal potenziert, schreibt Klotz. *Ibid.*, S. 5 f. In der Tat dürfte das audio-visuell vermittelte ‚Mitlesen‘ eines Briefs aus Sicht der Zuschauer eine noch größere Intimität haben als das Belauschen eines Dialogs.

Folgenden bewiesen werden kann – vielfach nutzen und funktionalisieren lässt, ganz zu schweigen von den Nachrichten, die er transportiert.

Neben der Materialität und dem dokumentarischen Charakter des Briefs lassen sich aus dem zeitlichen und räumlichen Auseinanderfallen von Produktion und Rezeption eines Schreibens weitreichende Konsequenzen für das Handlungsgeschehen herleiten. Wenn der Brief beim Empfänger eintrifft, kann sein Informationsgehalt längst überholt sein, die Situation, auf die im Text Bezug genommen wird, sich grundlegend geändert und die Allianzen und Konstellationen der beteiligten Figuren gewechselt haben. Seine Mittelbarkeit macht den Brief auch zum dankbaren Objekt für allerlei Missgeschicke und Machenschaften, denen er auf allen Stationen seines Weges ausgesetzt werden kann. Durch seine Eignung für Verwicklungen und Intrigen kann er nicht nur den zentralen oder einen der Haupthandlung untergeordneten Konflikt auf die Spitze treiben¹⁷, sondern parallel noch andere Funktionen übernehmen. Seine Fähigkeiten, die Handlungsfiguren explizit oder implizit zu charakterisieren¹⁸, Zeit- und Raumverhältnisse zu strukturieren und deutlich zu machen und so über Zeit- und Ortssprünge hinweg den Sinnzusammenhang der Handlung zu gewährleisten, machen ihn zu einem wichtigen Mittel der dramatischen Ökonomie.¹⁹ Weil ein Brief im Drama den Informationsfluss an Handlungsfiguren und Zuschauer gezielter und dosierter steuern kann als mündliche Nachrichten, stellt er nicht zuletzt ein wesentliches Mittel zur Erzeugung von Spannung²⁰ dar und ist Grundlage der dramatischen Ironie.²¹ In besonderem Maße gilt das für die Intrige, die beim Publikum Emotionalität weckt und moralische Wertungen sowie Parteinahme herausfordert. Zupass kommt dem Brief hier wie anderswo auch die seit jeher allem Schriftlichen zugesprochene Autorität und Glaubwürdigkeit.

17. Durch die den meisten Bühnen-Briefen eigene Appellstruktur, die Reaktionen des Empfängers herausfordert, ist das Eintreffen und die Kenntnisnahme brieflicher Nachrichten für überraschende Handlungsumschwünge geradezu prädestiniert und markiert daher die Peripetie vieler Dramen. Zu den Funktionen sprachlicher Äußerungen siehe Karl Bühler, *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart, G. Fischer, 2. Aufl. 1965.

18. Zum Repertoire der Charakterisierungstechniken im Drama siehe Pfister, *Drama*, S. 250 ff.

19. Narrative Vermittlung – nicht nur die im Brief realisierte – „hat nicht nur Ersatzfunktion gegenüber der szenischen Präsentation, sondern stellt ein wichtiges Mittel der dramatischen Ökonomie, der Fokus- und Emphasebildung dar“, schreibt Pfister. Sie ermöglicht „die ökonomisch raffende Wiedergabe einzelner Phasen der Geschichte und damit die Bewältigung von Geschichten größeren Umfangs, als das bei rein szenischer Präsentation möglich wäre.“ Pfister, *Drama*, S. 277.

20. Peter Pütz geht in seinem Werk über die Zeit im Drama mehrfach auf die besondere Rolle des Briefs bei der Erzeugung von Spannung durch verschiedene Strategien der Informationsvergabe ein. Vgl. Peter Pütz, *Die Zeit im Drama: Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2. Aufl. 1977, besonders S. 49 f, S. 122 f.

21. Dramatische Ironie liegt nach Pfister dann vor, „wenn die sprachliche Äußerung oder das außersprachliche Verhalten einer Figur für den Rezipienten aufgrund seiner überlegenen Informiertheit eine der Intention der Figur widersprechende Zusatzbedeutung erhält.“ Pfister, *Drama*, S. 87f. Dramatische Ironie beruht somit auf diskrepanter Informiertheit im inneren und im äußeren Kommunikationssystem des Dramas. Zum Kommunikationsmodell dramatischer Texte siehe *ibid.*, S. 20 ff.

Die eben genannten Grundmuster der Briefverwendung, die den Hauptelementen des Dramas – Szene, Figuren, Zeit und Raum, Handlung – entsprechen, sind je nach Epoche und Autor, Genre und Bauform vielfältig variiert worden. Neben den persönlichen Vorliebens des Autors bestimmen insbesondere die Unterschiede zwischen Lust- und Trauerspiel, zwischen synthetischem und analytischem Drama sowie zwischen einer ‚geschlossenen‘ und einer ‚offenen‘²² Dramenkonzeption wesentlich die Aufgaben und die Reichweite von Bühnenbriefen und spiegeln sich in Briefmotiven und Stilzügen.

Der dramatische Brief und die Dramenfiguren

Briefe, deren Funktion im Drama sich darin erschöpft, aufgrund ihrer körperlichen Existenz zur Situationserhellung zu dienen, sind selten. Als Requisiten, deren Inhalt entweder gar nicht bekannt wird oder keine nennenswerte Veränderung der Situation bewirkt, beziehen sie sich in erster Linie auf die Bühnengegenwart, zeigen etwa als Attribute den Status ihrer Besitzer an oder suggerieren eine bestimmte Umgebung oder ein Milieu. Zu dieser Spezies gehören die Briefe auf dem Schreibtisch des Prinzen Hettore Gonzaga in der Eingangsszene von Lessings *Emilia Galotti* (I, 1) oder jene, die Goethes Dramenfigur *Egmont* in seiner Funktion als Statthalter von Flandern von seinem Sekretär zur Beantwortung vorgelegt werden (II, 2).²³ Auch dort, wo eine zuvor mündlich überbrachte Nachricht ‚mit Brief und Siegel‘²⁴ bestätigt wird, kann so die Bedeutsamkeit des Geschehenen ebenso wie die hohe soziale Geltung des Briefempfängers – manchmal auch des Absenders – unterstrichen werden. Im Lustspiel können Briefrequisiten ein Eigenleben entwickeln und – für wenige Augenblicke oder über längere Passagen eines Stücks – die Handlung beherrschen und die Wahrnehmung der Dramenfiguren wie der Zuschauer auf sich ziehen. Wenn sie, wie in Nestroys *Mädl aus der Vorstadt*, blitzartig von Hand zu Hand wandern und derjenige, der einen kompromittierenden Brief unbedingt erhaschen muss, immer um wenige Sekunden zu spät kommt (III, 4–18), liegen Mensch und Gegenstand im Widerstreit und sind Anlass von erheiternder Situations- und Charakterkomik.

22. Ich lege hier die von Volker Klotz getroffene Einteilung zugrunde und verwende ‚geschlossenes‘ und ‚offenes‘ Drama als etablierte Begriffe der Dramenanalyse anstelle anderer Begriffe wie ‚aristotelisches‘ bzw. ‚nicht-aristotelisches‘, ‚symmetrisches‘ bzw. ‚asymmetrisches‘ und ‚tektonisches‘ bzw. ‚atektonisches‘ Drama. Dass es sich bei den beiden Bauformen um Idealtypen handelt, die in reiner Ausprägung kaum jemals vorkommen, betont Klotz ausdrücklich. Vgl. Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, Hanser, 13. neu durchgesehene Auflage, 1992. In Bezug auf das 18. Jahrhundert kann von einem wirklich ‚offenen‘ Drama nicht die Rede sein, es finden sich aber – etwa im Sturm und Drang – einzelne Merkmale dieser Bauform.

23. Hier wie im Folgenden verzichte ich bei der Kurzbeschreibung einer Briefszene auf die Angabe der Quelle und nenne lediglich in Klammern Akt und Szene. Anders bei Zitaten aus Dramen: hier wird die von mir verwendete Quelle stets genau angegeben.

24. Der Begriff stammt ursprünglich aus der Rechtssprache und ist seit dem 13. Jh. belegt. Ein Brief ohne Siegel war als Urkunde nicht rechtsgültig. Seit frühneuhochdeutscher Zeit taucht der Begriff auch im übertragenen Sinn einer nachdrücklichen Versicherung auf.

Schwerer wiegend und folgenreicher sind oft die Briefrequisiten im ernsten Schauspiel. Dass sie sogar zur tödlichen Waffe werden können, zeigt Heinrich Wilhelm von Gerstenberg in seiner 1768 veröffentlichten Tragödie *Ugolino*. Dort wird ein aus dem Kerker geschmuggelter Brief des Grafen Gherardesca abgefangen und, mit Natterngift getränkt, der Empfängerin zugestellt. Als diese den Brief ihres Gatten ans Herz drückt, vergiftet sie sich und stirbt. Der auf seine Rettung hoffende Graf und seine ebenfalls inhaftierten Söhne erfahren von der grausamen Tat erst, als die Tote – das Papier noch an den Busen gepresst – in einem Sarg in das Verließ gebracht wird (III).

Nicht immer sind Ursache und Wirkung bei Briefrequisiten so unmittelbar miteinander verknüpft wie in diesem Beispiel. Bereits Vermutungen, Erwartungen und Andeutungen über den Inhalt eines Briefs können im Trauerspiel Handlung in Gang setzen und Konflikte auslösen, doch ebenso kann auch seine völlige Missachtung zum Ausgangspunkt schwerer Verwicklungen werden. So bewirkt der aus Überdruß ungeöffnet gebliebene Brief der Orsina in Lessings *Emilia Galotti*, dass die Gräfin dem Prinzen in sein Lustschloss nachreist. Dort angekommen trifft sie auf den Vater Emilias und reicht ihm jenen kleinen Dolch, mit dem der Vater dann seine unglückliche Tochter erstechen wird. In konsequenter Handlungsführung lässt Lessing aus einem kleinen Anlass zu Beginn des Trauerspiels viele Szenen später großes Unheil erwachsen. Und er bestätigt damit, was er seiner Figur Claudia Galotti im Gespräch mit ihrer Tochter Emilia in den Mund gelegt hat, nämlich „daß ein Gift, welches nicht gleich wirkt, darum kein minder gefährliches Gift ist“ (II, 6).²⁵

Auf der anderen Seite gibt es Dramenbriefe, die im Verlauf des Stückes ebenfalls nicht geöffnet werden und dennoch – etwa durch die Anschrift, den Absender oder den Zustand des Papiers – wichtige Informationen liefern. Sie sind Nachrichten, auch ohne die eigentliche Botschaft im Innern des Umschlags. Selbst wenn das Publikum nichts Konkretes über Anlass und Zweck eines Briefs erfährt, kann das Schriftstück den Dramenfiguren einen äußeren Anlass zum Monologisieren über vergangene Zeiten und entfernte Personen bieten, und es eignet sich deshalb besonders für die Exposition oder Binnenexposition eines Dramas. In Goethes Einakter *Die Geschwister* beschwört der Kaufmann Wilhelm anhand eines Stapels in einer Kassette sorgsam aufgehobener Liebesbriefe das Andenken an die teure, längst verstorbene Geliebte – und teilt so dem Publikum mit, was es zum Verständnis der folgenden Handlung wissen muss. Für das Mädchen, das jene Charlotte ihm anvertraut hatte und das ihn als ihren Bruder ansieht, hegt Wilhelm nun, da es der verstorbenen Mutter immer ähnlicher wird, alles andere als keusche Gefühle (I, 1). Die drei Funktionen von Requisiten – Situationserhellung, Handlungsmotivation und Figurencharakterisierung – fallen hier zusammen.

25. Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, in ders., *Werke und Briefe*. 12 in 14 Bde, hrsg. von Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen u.a., Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1989-2003, Bd. 7: *Werke 1770-1773*, hrsg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker-Verlag, 2000, S. 291-371, hier S. 317.

Den Gegenpol zu Briefrequisiten bilden jene Briefe, die nur im Dialog oder Monolog der Figuren existieren. Ein Vertreter dieser Brief-Spezies kommt bereits in Otto von Gemmingen-Hornbergs rührendem Schauspiel *Der deutsche Hausvater* von 1780 vor. Darin weist die Gräfin Amaldi recht brüsk die Avancen des ungebetenen Verehrers Graf Monheim zurück. Der droht daraufhin: „Gräfin, Sie werden mich zu einem Schritt verleiten.“ Die Antwort der Gräfin – „Sich doch nicht umbringen. Ha, ha!“ – empört den Bewerber und er fragt nach dem Grund des verächtlichen Lachens. Da antwortet die Frau: „Ja ich denke eben, was für Briefe Goethe den neuen Werther schreiben ließ. Adieu, feuriger Liebhaber“ (II, 5).²⁶ Die Anspielung auf Goethes berühmten Briefroman kann als Parodie verstanden werden und dürfte das Publikum – heute ebenso wie damals – dazu veranlassen, Vergleiche zwischen dem eher forsch veranlagten Monheim und dem empfindsamen Intellektuellen Werther zu ziehen.

Briefe verweisen durch ihre immanenten Eigenschaften immer auf einen Kontext, selbst dann, wenn sie bloßes Requisit bleiben oder sogar nur gesprächsweise ins Spiel kommen. Sobald ihr Inhalt bekannt wird, konkretisieren sich die Umstände ihrer Existenz. Oft dient das Gespräch über einen Brief daher nur als Andeutung, und der betreffende Brief kommt früher oder später körperlich ins Spiel. Doch auch Briefe, die erwartet wurden und nicht eintrafen, oder die jemand hätte schreiben sollen, aber nicht schrieb, können das Handeln oder Nicht-Handeln anderer Figuren begründen und dem Geschehen damit eine völlig andere Richtung geben. In Lessings *Miss Sara Sampson* lässt der nie fertig gestellte und abgeschickte Antwortbrief der Titelheldin ihren Vater spät – zu spät – zu seiner Tochter eilen. Angesichts der Sterbenden kann er sein langes Zögern nur bereuen: „Warum vergab ich dir nicht gleich? Warum setzte ich dich in die Notwendigkeit, mich zu fliehen? Und noch heute, da ich dir schon vergeben hatte, was zwang mich, erst eine Antwort von dir zu erwarten?“ (V, 9).²⁷

Die Charakterisierung von Handlungsfiguren – in einem weit gefassten Sinn und in begrenztem Umfang²⁸ – können alle dramatischen Briefe leisten, vom

26. Otto Heinrich von Gemmingen-Hornberg, *Der deutsche Hausvater. Ein Schauspiel von O. H. Reichsfreiherrn von Gemmingen*, in Adolf Hauffen (Hrsg.), *Das Drama der klassischen Periode*, 3 Bde. 2. Teil, 1. Abt.: *von Gemmingen. Schröder. Iffland*, Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft [1891], S. 11-83, hier S. 43. So wie in diesem Beispiel verweisen Briefe, die bloßes Zitat bleiben, häufig auf außerdramatische Zusammenhänge, sind metaphorischer, meta-dramatischer oder intertextueller Art. Allerdings kann ihr Anspielungshorizont weit gefächert sein und sich auch auf Motive, Textsorten und Gattungen beziehen. Im Drama des 18. und 19. Jahrhunderts bleiben sie selten. Das Werther-Zitat ist im *deutschen Hausvater* übrigens nur eine von mehreren Textstellen, die sich auf Goethes Dichtungen beziehen; andere sind *Erwin und Elmire* und *Stella*.

27. Gotthold Ephraim Lessing, *Miss Sara Sampson*, in ders., *Werke und Briefe*, Bd. 3: *Werke 1754-1757*, hrsg. von Conrad Wiedemann unter Mitwirkung von Wilfried Barner u.a., Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker-Verlag, 2003, S. 431-526, hier S. 521.

28. Die individuellen Merkmale eines Menschen können körperlicher Natur sein, wie die Statur oder Physiognomie, sie können aber auch die Lebensumstände oder soziale Situation eines Menschen oder seine geistigen und charakterlichen Wesenszüge betreffen Vgl. Bernhard Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 7. aktualisierte und erweiterte Auflage, 2009, S. 87. Brieftexte und Briefszenen können auf alle diese Aspekte Bezug nehmen.

Briefrequisit bis zum Intrigenbrief. Zu unterscheiden ist die handlungsinterne Charakterisierung durch die Figuren von der handlungsexternen in den Nebentexten, etwa in Dramentiteln oder ‚sprechenden‘ Namen. Die figurale Charakterisierung wiederum kann entweder explizit durch die direkte Beschreibung eigener oder fremder menschlicher Eigenschaften und Verhaltensweisen erfolgen oder implizit durch sprachliches Handeln per Brief sowie durch das Verhalten in einer Briefsituation und den Umgang mit diesem Medium. Insbesondere in den Kommentaren der Figuren bei Briefempfängs-, Schreib- und Leseszenen zeigen sich scheinbar unverstellt und glaubwürdig die Eigenarten und Wesensmerkmale der *dramatis personae*.

Ob direkt angesprochen, unbeabsichtigt offenbart oder durch den Umgang mit diesem Medium verraten – der Brief ist ein probates Mittel, um bestimmte Facetten einer Persönlichkeit zu enthüllen.²⁹ Art und Tiefe der Charakterisierung von Figuren erlauben es wiederum, Aussagen über den Aufbau eines Dramas und die Zuordnung zu einem Genre – etwa Typenkomödie oder Bürgerliches Trauerspiel – zu treffen. Um den hervorstechenden Charakterzug einer eindimensionalen Lustspiel-Figur zu skizzieren, bedarf es oft nur einer einzigen Briefszene; eine Kombination mehrerer solcher Szenen kann den ersten Eindruck verstärken oder eine Person nuancierter darstellen. In Luise Adelgunde Victorie Gottscheds Sächsischer Typenkomödie *Der Witzling* von 1745 desavouiert sich der im Titel Gemeinte, der zu allem Überflus auch noch den Eigennamen Vielwitz trägt, durch ein ganz und gar nicht gewitztes Verhalten. Indem er gleich drei Briefe miteinander verwechselt – einer davon mit einer gehässigen Tirade auf seine Gastgeber und deren Freunde –, muss er sein Heil in der Flucht suchen (I, 8–1, 9) und provoziert damit die Schadenfreude des Publikums. Der Titelheld in Johann Friedrich von Cronegks Lustspiel *Der Misstrauische* von 1760 wird dagegen in mehreren, immer grotesker anmutenden Briefszenen schon etwas vielschichtiger gezeigt, sodass sich beim Publikum Entsetzen über seine Unvernunft und Mitleid die Waage halten (II, 4–IV, 5).

Bei der Charakterisierung von komplexen oder ambivalenten Figuren ist der Brief hingegen meist nur ein Mittel unter vielen. Mit seiner Hilfe können aber bestimmte Wesensmerkmale angesprochen oder die Selbstdarstellung einer Figur durch die Perspektive anderer Personen ergänzt oder relativiert werden, so dass sich in der Summe ein abgerundetes Charakterbild ergibt. Die Charakterisierung Egmonts als zu sorglos und leichtsinnig (II, 2) steht in einem Brief des alten Grafen Oliva und ist nur eine von mehreren ähnlich lautenden Warnungen wohlmeinender Personen; doch der ungestüme und beim Volk beliebte Prinz von Gaure wird sämtliche Vorwürfe als übertrieben zurückweisen und alle Bitten um Vorsicht ignorieren bis er schließlich seinen Feinden in die Hände fällt.

29. Gemessen an den Möglichkeiten der epischen Formen muss durch die Begrenzung der Aufführungsdauer und die dadurch notwendige Konzentration die Personenzeichnung im Drama jedoch immer fragmentarisch bleiben, auch dann, wenn eine differenzierte psychologische Gestaltung angestrebt wird.

Die Charakterisierung per Brief kann so das dialogische Geschehen nicht nur auflockern, sondern sie wirkt durch die Autorität des geschriebenen Wortes³⁰ meist auch glaubwürdiger auf Mitspieler und Publikum. Da aber alle Schreiben lediglich die Perspektive einer bestimmten Person zu einem bestimmten Zeitpunkt transportieren, kann ein charakterisierender Brieftext in seiner bleibenden Form bei seinem Eintreffen längst durch die positive oder negative Entwicklung einer Handlungsfigur im Verlauf des Geschehens überholt sein. Je nach Kenntnisstand führt dies bei Zuschauern und Bühnenfiguren zu Diskrepanzen zwischen der Beschreibung im Brief und der eigenen Wahrnehmung, was wiederum die Spannung erhöhen kann.

Wichtig ist also der Aspekt der zeitlichen Staffelung bei der Informationsvergabe und der daraus resultierenden Wissensunterschiede zwischen den Figuren einerseits und zwischen Figuren und Zuschauern andererseits.³¹ Der Autor bestimmt, wie viele und welche der in einem Brief enthaltenen Details über eine Person er auf der Bühne enthüllt, ob er sie auf einmal preisgibt – also den Brief in Gänze vorlesen lässt – oder nur *peu à peu*; er kann außerdem entscheiden, ob dies beim Schreiben geschieht, durch einen unzuverlässigen Boten oder beim Empfänger, ob und welche anderen Figuren er einweiht. So können Personen, die sich in einem Stück brieflich austauschen, einen intimen Zirkel bilden, während die davon Ausgeschlossenen ein Informationsdefizit haben. Ebenso können vertrauliche Informationen über andere Figuren aber auch für allerlei Komplikationen sorgen, wenn ein Brief falsch zugestellt und von einer unberechtigten Person gelesen wird.

Briefe, die gar nicht vorgelesen oder sogar nur im Gespräch erwähnt werden, und erst recht solche, deren – möglicherweise kompromittierende – Existenz unter allen Umständen verheimlicht werden soll, wecken hingegen die Neugier und reizen zu Spekulationen über den Charakter der damit befassten Personen. Außerdem können per Brief besonders gut auch Personen eingeführt und in begrenztem Maß charakterisiert werden, die entweder erst an späterer Stelle der Dramenhandlung oder aus Gründen der dramatischen Ökonomie überhaupt nicht körperlich auf der Bühne erscheinen, aber für die Logik der Handlung von Bedeutung sind. Da Briefe die Bühnengegenwart nicht nur in chronologischer, sondern auch in geografischer Hinsicht transzendieren, erweitert sich dann der gegenwärtige Bühnenraum zu einem Aktionsraum, dem auch nicht sichtbare

30. Diese Autorität resultiert aus der Dauerhaftigkeit und dem dokumentarischen Charakter des Geschriebenen, sie unterliegt freilich einer historisch nicht konstanten gesellschaftlichen Bewertung. Während im Lustspiel des 18. und 19. Jahrhunderts komische Effekte durch die Negierung jeglichen Autoritätsanspruchs hervorgerufen werden können, wird im Trauerspiel die Verbindlichkeit der Schrift meist nicht hinterfragt. Eine Ausnahme bietet hier Goethes *Egmont*: Die Regentin der Niederlande wird in einem Brief ihres Bruders, König Philipp II. von Spanien, überschwänglich gelobt, entlarvt dies aber sofort als rhetorische Figur; das Lob soll sie dazu bewegen, den rebellischen Niederländern entschlossener entgegenzutreten (III, 1).

31. Zu den möglichen Diskrepanzen zwischen Zuschauer- und Figureninformiertheit siehe Fußnote 20 zur dramatischen Ironie. Im Normalfall hat „ein und dasselbe sprachliche oder außersprachliche Signal [...] im äußeren und inneren Kommunikationssystem unterschiedlichen Informationswert.“ Pfister, *Drama*, S. 67.

Personen an nicht sichtbaren Orten angehören.³² So trifft in Lessings Komödie *Minna von Barnhelm* ein königliches Sendschreiben, welches den in Unehre aus der Armee entlassenen Major von Tellheim vollständig rehabilitiert, zwar verspätet, aber dennoch rechtzeitig ein, um nach einer Reihe weiterer Differenzen am Ende die gattungstypische Hochzeit der Protagonisten zu ermöglichen (V, 6).

Der dramatische Brief: ein Mittel zur Überwindung von Raum und Zeit

Die Fähigkeiten des Briefs, Raum und Zeit zu überwinden, Vergangenes zu referieren und auf Kommendes vorauszudeuten, lassen sich für die Zeitgestaltung im Drama vielfältig nutzen. Entscheidender Faktor dabei ist das Verhältnis von Spielzeit bzw. Aufführungsdauer und gespielter Zeit. Räumliche und zeitliche Geschlossenheit und Konzentration einerseits und offene Gestaltung mit weiten zeitlichen und räumlichen Distanzen andererseits bilden die einander entgegengesetzten Pole der Handlungskonzeption. Die zeitliche Erstreckung der dargestellten Geschichte bestimmt zudem das Oberflächentempo des Stücks mit. Je mehr sich Spielzeit und gespielte Zeit einander annähern, desto langsamer kann sich das Geschehen – auch das Briefgeschehen – entwickeln und desto detailreicher kann es aufgefüllt werden. So werden in *Miss Sara Sampson* der dritte und auch noch große Teile des vierten Akts von einer kontinuierlich dargebotenen Kombination von Briefüberbringungs- und Briefempfangsszene mit anschließender Lese-, Vorlese- und Schreibszenen in Saras Zimmer eingenommen. Je mehr an Handlung aber in einer begrenzten Spielzeit dargestellt werden soll, desto gedrängter und dynamischer muss sie zwangsläufig ablaufen und desto mehr Zeit- und Ortssprünge sind zu bewältigen. Dies ist der Fall im Drama *Die Soldaten* von Jakob Michael Reinhold Lenz, das dem Sturm und Drang zugerechnet wird und sich durch eine lockere, teilweise fragmentarisch wirkende Szenenfolge auszeichnet. Es spielt in drei verschiedenen Städten und dort noch an unterschiedlichen Orten; zudem erstreckt sich die Geschichte über einen längeren, nicht genau datierten Zeitraum. Auch die Anordnung des dramatischen Geschehens auf der Zeitachse spielt eine Rolle; Dramen, die streng auf den Schluss hin ausgerichtet sind – auch ‚synthetische‘ oder ‚Zieldramen‘ genannt – erfordern einen anderen Aufbau als ‚analytische‘, in denen alles Entscheidende schon vor dem Einsetzen der Handlung geschehen ist und nur noch aufgedeckt werden muss. All diese Faktoren beeinflussen die Wahl der dramatischen Mittel, mithin auch die Aufgaben und die Reichweite von Bühnenbriefen.

Im Drama der offenen oder a-tektonischen Form dienen Korrespondenzen der Information der Zuschauer über Zeit- und Ortsverhältnisse und Beziehungen

32. Im Gegensatz zur Barockbühne mit ihrem Totalitätsanspruch zeigt die Guckkastenbühne im bürgerlichen Theater stets nur „Ausschnitte aus einer empirischen Topographie, die sich über die Bühne hinaus erstreckt und eine regelrechte Landkarte suggeriert“. Franziska Schöblier, *Einführung in die Dramenanalyse*, Weimar, Metzler, 2013, S. 171.

zwischen Personen, erhellen also die gegenwärtige Situation auf der Bühne. Indem ihr Text verlesen oder paraphrasiert wird, verknüpfen diese Schreiben bisher getrennt verlaufende Handlungsstränge, verbinden mehrere Schauplätze und stiften Kommunikation zwischen den dort existierenden und agierenden Figuren. Briefszenen dieser Art können nicht-lineare Geschehensabläufe und locker gereimte Episoden verklammern und so aus der Sicht des Publikums die Kohärenz der Handlung gewährleisten. Auch in Lenz' *Soldaten* helfen die zahlreichen Briefe, die einzelnen Szenen zu einer Ereigniskette zu verknüpfen und die Kohärenz der Handlung zu gewährleisten.³³

Häufiger noch werden sie eingesetzt, um räumlich und zeitlich verdecktes – also parallel zur Dramenhandlung stattfindendes – Geschehen oder Vorgeschichte – also Ereignisse vor dem Einsetzen der Dramenhandlung – zu berichten.³⁴ Die Gründe dafür, dass ein zur Dramenhandlung gehörendes Geschehen nicht auf der Bühne gezeigt wird, können entweder moralisch-ästhetischer oder bühnentechnischer Art sein – und kommen dann auch im geschlossenen Dramentyp vor –, oder sie sind im offenen Dramentyp durch die Fülle des Stoffs, die Auslassungen erzwingt, verursacht. Das Nachholen von Vorgeschichte spielt dagegen auch im geschlossenen Dramentyp in Form der Exposition eine wichtige Rolle. Beide Formen brieflicher Rückgriffe dienen zur Information von Figuren und Publikum über das an einem entfernten Ort Vorgefallene, das in das aktuelle Geschehen mit eingeflochten werden muss; sie gewährleisten Sukzession und damit die Logik der Handlung.

Gleichzeitig haben rückgreifende Briefe aber auch die Fähigkeit, kommendes Geschehen zu motivieren. In Karl von Holteis 1825 uraufgeführter Liederposse *Die Kalkbrenner* trifft im Hause des Musikdirektors Kotzeluch eine briefliche Brautwerbung für dessen Mündel Luise ein, die er – das Briefgeheimnis brechend – vorliest. Der Absender ist ein gewisser Lorenz Kegel, der sich im Text auf eine von Kotzeluch aufgegebene Suchanzeige in der Zeitung bezieht. In ihr wurde dem Gesuchten das Erbe seiner inzwischen verstorbenen Mutter versprochen, das jedoch an die Auflage gebunden ist, seine ihm bis dato noch unbekannte Ziehschwester Luise zu ehelichen. Während die Zuschauer über die geplante Verbindung, die dem Musikdirektor finanzielle Vorteile verspricht, nun genauestens im Bilde sind, wird der Braut in spe das Arrangement vorläufig vorenthalten (I, 2).

Je nachdem, wie weit sich die temporalen Bögen zwischen Vorgriff und Verwirklichung spannen oder wie viel – nicht zur eigentlichen Briefhandlung gehörendes – Geschehen sich zwischen den Etappen einer Korrespondenz

33. Dieses Stück weist mit der Aufgabe des Prinzips der drei Einheiten Züge einer offenen Dramenstruktur auf. Wie an anderer Stelle bereits einschränkend gesagt wurde, handelt es sich bei den Kategorien ‚offenes‘ und ‚geschlossenes‘ Drama aber um idealtypische Formen. So lassen sich auch bei Lenz bei allem Bemühen, sich von der Poetik der Aufklärung abzugrenzen, durchaus noch viele Elemente der geschlossenen Dramenform finden. Zur unterschiedlichen Raumkonzeption im geschlossenen und im offenen Drama siehe auch Klotz, *Geschlossene und offene Form*, S. 45 ff. bzw. 120 ff.

34. Vgl. Pütz, *Zeit im Drama*, S. 155 ff.

abspielt, erhöht oder vermindert sich das Tempo und damit meist auch die Spannung beim Publikum. Briefe sorgen für raschen Informationsfluss, wenn ein Schreiben seiner Ankündigung auf dem Fuß folgt, sein Inhalt sofort zur Kenntnis genommen wird und unmittelbar zu Reaktionen führt. Umgekehrt kann durch Unterbrechungen und Umständlichkeiten beim Abfassen und Transport eines Briefs dieser Informationsfluss verlangsamt werden. Retardierenden Effekt haben jedoch vor allem die zahlreichen ausgedehnten Briefempfangs- und Leseszenen, mit denen besonders im Lustspiel des 19. Jahrhunderts das Fortschreiten der Haupthandlung immer weiter hinausgezögert wird, die dafür aber reichlich Gelegenheit zu Charakterstudien bieten. So ist auch im erwähnten Lustspiel von Karl von Holtei die Briefszene detailreich ausgeschmückt; sie reicht vom ersten Anblick des Briefträgers und der Freude über die zu erwartende Post, dem Empfang des Kuverts und den Mutmaßungen über dessen Herkunft und Inhalt bis zum lauten Lesen und Kommentieren des Geschriebenen. Auch ein kleines Couplet und ein Wortwechsel mit dem Briefträger über die Höhe des Briefportos finden da noch Platz.

Die vorstehend beschriebenen Briefszenen gehören zu den Handlungsmustern³⁵, die sich im Zusammenhang mit der Herausbildung neuer Genres, etwa der ernst-komischen Mischformen im 18. Jahrhundert oder des Volkstheaters im 19. Jahrhundert, entweder verfestigt oder neu etabliert haben. Ein seit jeher beliebtes Motiv ist auch der neugierige Wirt, der sich nun – wie bei Goethes *Die Mitschuldigen* – nicht mehr mit dem Aushorchen seiner Gäste und dem Inspizieren des Gepäcks begnügt, sondern sich auch Zugang zu ihren Korrespondenzen verschaffen will. Andere wiederkehrende Motive sind verloren gegangene, ungeöffnet gebliebene und verspätet eingetroffene Briefe, durch die Informationsdefizite verursacht werden und die Handlungsfiguren in Schwierigkeiten geraten. Vertauschte und falsch zugestellte Briefe wiederum können Irritationen auslösen und zu Missverständnissen führen, aber auch im Gegenteil ein unerwartetes Mehr an Informationen liefern. Dann enthüllen sie unliebsame Details, verraten Pläne und geheime Absprachen und gefährden so den Absender, den ursprünglichen Adressaten und nicht selten auch beide. Immer wieder erweist sich der unsichere und störungsanfällige Weg – losgelöst vom Versender und noch nicht beim Empfänger – als Quelle von Verwicklungen und Konflikten aller Art, die der Handlung eine neue Wende geben.

Der dramatische Brief als *deus ex machina*

Willkommen ist dagegen meist der Brief in seiner Funktion als säkularisierter *deus ex machina*.³⁶ Als unvermittelt eintreffender Brief aus einem oft nicht

35. Ich verstehe unter ‚Handlungsmuster‘ eine konventionell gewordene, d.h. die Zuschauererwartung bedienende Anordnung von einzelnen Handlungen bzw. Geschehensmomenten zu kürzeren oder längeren Sequenzen innerhalb der dramatischen Fabel.

36. Im griechischen Drama war der *deus ex machina* der oft mithilfe von Bühnentechnik bewerkstelligte Auftritt eines Gottes, der eine ausweglos erscheinende Konfliktsituation

näher bestimmten Irgendwo und von einer Figur, die meist nicht Teil des Bühnengeschehens wird, ermöglicht er in der Komödie den obligaten glücklichen Ausgang, der aus der Kausalität der Handlung heraus sonst nicht herzuleiten gewesen wäre. Häufig ist solch ein Brief mit einer Anagnorisis verbunden und klärt zum Beispiel über bisher unbekannte Verwandtschaftsverhältnisse nebst damit einhergehenden Erbschaftsansprüchen auf. So sorgt in Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock* eine Kette von in schneller Folge eintreffenden Glücks- und Hiobsbotschaften durch Boten und Briefe für die wahrhaft märchenhafte Umkehrung der Verhältnisse. Adolf, der Sohn der armen Schluckers, erhält nicht nur unverhofft die Nachricht, dass sein richtiger Vater in Ostindien lebt und ihm ein riesiges Vermögen vermachen will – großzügige Abschlagszahlung inklusive –, sondern dieser Brief fällt auch noch in die Hände des geldgierigen Vermieters Zins, der in dem Absender seinen verschollenen Bruder erkennt. Zins, der eben noch den Schluckers mit seinen Mietforderungen das Leben schwer machte und außerdem mit Adolf um die Tochter der reichen Familie Goldfuchs konkurrierte, wird auf der Stelle geläutert und setzt nun seinerseits Adolf zum Universalerben ein (III, 31).

Die Eignung des Briefs zum Auslösen, Vorantreiben oder Beenden dramatischer Verwicklungen resultiert nicht zuletzt aus der ihm als Kommunikationsmittel inhärenten Handlungsstruktur. Der Dreischritt von Schreiben, Übermitteln und schließlich Empfangen bzw. Lesen ist ein Interaktionsschema³⁷, das Ähnlichkeit mit dem Schema der symmetrischen Verknotung und Entwirrung der Handlungsfäden im traditionellen Konflikt- oder Intrigendrama aufweist. Seit jeher spielt die Intrige als Komplikation der Handlung eine wichtige Rolle in Tragödien und Komödien, im Drama des 18. und 19. Jahrhunderts gewinnt sie aber entschieden an Popularität. Das liegt in erster Linie am Brief, der sich als ideales Instrument für den „langsamen krummen Gang der Kabale“ (III, 1)³⁸ erweist, da

unerwartet auflösen konnte; im 18. und 19. Jahrhundert bedarf es hingegen keiner höheren Macht mehr, um Handlungsumschwünge zu begründen. Die säkularisierte Form in Gestalt des Briefs erlaubte es auch jenen Dramatikern, die das Eingreifen von Göttern, Zaubermächten und Geistern aus Gründen der fehlenden Wahrscheinlichkeit ablehnten, überraschende Wendungen plausibel zu machen. Die teilweise widersprüchliche Haltung etwa Gottscheds und Lessings zum *deus ex machina* beschreibt Karl Richard Fösel in seiner 1975 erschienenen Dissertation, in der er die Entwicklungslinie dieses dramatischen Mittels nachzeichnet. Vgl. Karl-Richard Fösel, *Der Deus ex machina in der Komödie*, Erlangen, Palm & Enke, 1975 [= Erlanger Studien 10, zugleich Dissertation Erlangen 1975], S. 103-117.

37. Der Brief ist das greifbare Ergebnis eines relationalen intentionalen Akts, an dem mindestens zwei Personen an in aller Regel getrennten Schauplätzen beteiligt sind und der sich in drei aufeinanderfolgende Teile – Schreibvorgang, Übermittlungsvorgang und Empfangs- und Lesevorgang – untergliedern lässt. Vgl. Gottfried Honnenfelder, *Der Brief im Roman. Untersuchungen zur erzähltechnischen Verwendung des Briefes im deutschen Roman*, Bonn, Bouvier, 1975, S. 5. Die Regeln und Abläufe dieses Interaktionsschemas haben sich über die Jahrhunderte kaum verändert und sind dem heutigen Publikum ebenso präsent wie dem damaligen.

38. Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe*, in ders., *Werke*. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Julius Petersen u.a. Im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach. Seit 1991 hrsg. von Norbert Oellers, im Auftrag

er leicht zu manipulieren ist, der Intrigant sich in der Deckung halten kann und dem brieflich Mitgeteilten zudem mehr Autorität zugesprochen wird als einer mündlichen Nachricht. Schon die notwendige Einschaltung von Dritten für den Transport eröffnet allerlei Gelegenheiten zu böswilligen Manipulationen, und zwar desto eher, je mehr Stationen ein Brief auf dem Weg zum Bestimmungsort zu überwinden hat. Angreifbar – und das im doppelten Wortsinne – ist er aber auch auf jeder anderen Station seines Weges, sowohl am Ort seiner Entstehung als auch am Bestimmungsort. Selbst nach seiner ordnungsgemäßen Zustellung kann noch Missbrauch mit dem Schriftstück betrieben, es entwendet, gefälscht oder jemand damit erpresst werden.

Im traditionellen Drama begleitet die Briefintrige die Gesamthandlung oft über lange Passagen. Da hier die vollständige Entwirrung der Handlungsfäden gefordert ist, sorgt der dokumentarische Charakter des Briefs gleichzeitig dafür, dass die Intrige am Dramenschluss leicht und lückenlos aufgeklärt werden kann.³⁹ Auch im offeneren Drama weist der Ablauf einer Kabale indes eine relative Geschlossenheit und einen symmetrischen Aufbau auf, beeinflusst aber seltener die Gesamthandlung in entscheidender Weise. Eine Briefintrige bleibt auf der Bühne oft nicht allein. So können im offenen Drama mehrere Katalen der Ausdruck individueller und zuweilen kurzfristiger Konflikte sein; im Lustspiel werden brieflich ins Werk gesetzte Intrigen nicht selten durch eine ebenfalls schriftliche Gegenintrige beantwortet, die den Ränkeschmied zur Freude der Zuschauer zum ‚betrogenen Betrüger‘ macht. Dagegen bauen im geschlossenen Drama manchmal mehrere Einzelintrigen aufeinander auf, die dasselbe Ziel verfolgen und nach und nach fast alle Personen erfassen. In Friedrich Schillers *Die Räuber* kommt es bereits in der Eingangsszene zu einer dreifachen Täuschung. Franz Moor unterschlägt seinem Vater gegenüber den soeben eingetroffenen Brief seines Bruders Karl, in dem dieser für begangene Jugendsünden um Vergebung bittet. Stattdessen liest er dem Vater den Brief eines angeblichen Korrespondenten vor, der den abwesenden Bruder schwer belastet. Dieses Schriftstück aber hat Franz verfasst, und er verhindert auch – unter Hinweis auf die angegriffene Gesundheit des Alten –, dass der Vater es selbst liest und die Schrift erkennt. Indem er zu befürchten vorgibt, der Vater könne in seiner Erregung zu harsche Worte finden, erbiertet sich der Übeltäter schließlich, den Antwortbrief im Namen des Grafen zu verfassen. Der Vater, hin- und hergerissen zwischen moralischer Entrüstung und der Liebe zu seinem Erstgeborenen, ermahnt Franz zweimal: „Aber bring meinen Sohn nicht zur Verzweiflung“ (I, 1).⁴⁰ Doch genau das bezweckt Franz mit seinem raffinierten Manöver; die manipulierten Briefe treiben einen tiefen Keil in das ohnehin

der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach, Bde. 1–42, Weimar, Böhlau, 1943 ff. Bd. 5 N: *Kabale und Liebe. Semele. Der versöhnte Menschenfeind. Körners Vormittag*, hrsg. von Herbert Kraft et alii, Weimar, Böhlau, 2000, S. 5–193, hier S. 84.

39. So wird in Schillers *Kabale und Liebe* die Briefintrige in III, 1 verabredet, im Folgenden ausgeführt und erst in Szene V, 8, der letzten des Trauerspiels, anhand des Schreibens ganz aufgeklärt.

40. Friedrich Schiller, *Die Räuber*, in ders., *Werke*, Bd. 3: *Die Räuber*, hrsg. von Herbert Stubenrauch, Weimar, Böhlau, 1953, S. 17.

gespannte Verhältnis zwischen Vater und älterem Sohn und schaffen damit erst die unüberbrückbare Distanz, die der Brief als Kommunikationsmittel eigentlich überwinden sollte.

Ebenso unterschiedlich wie die Möglichkeiten der Inszenierung einer Intrige sind die Motive der Intriganten. Die Intrige in der Tragödie gründet in einem Konflikt zwischen mindestens zwei Personen oder Gruppen, von denen die eine Seite sich einen Vorteil verschaffen will, während die andere Seite bestrebt ist, eine Verschlechterung für sich abzuwenden. Hingegen sind für das Ränkespiel in der Komödie oft andere Motive ausschlaggebend; sie reichen von der gutmütigen Neckerei über heimliche Liebeshändel bis zum Wunsch nach Bloßstellung eines Tunichtguts. Allen Briefintrigen ist indes gemeinsam, dass sie beim Publikum Spannung erzeugen können wie kaum ein anderes dramatisches Motiv und dass sie dem Nebensinn des Wortes ‚Korrespondieren‘ – nämlich ‚Entsprechen‘ bzw. ‚Übereinstimmen‘ – Hohn sprechen.

Ausblick

Die überwiegende Mehrheit der Briefszenen in den Bühnenstücken des 18. und 19. Jahrhunderts beweisen, dass dramatische Briefe von den Autoren mit Bedacht ausgewählte und eingesetzte Mittel zur Verwirklichung ihrer künstlerischen Ideen sind. Sie sind weit mehr als dramaturgische Verlegenheitslösungen, um die Fäden der Handlung zu ordnen, mehr als Utensilien eines zum Klischee geronnenen Lustspielmotivs und auch mehr als bloß naheliegende Artefakte der realen Welt. Als optisch-haptisch konkretes Objekt und akustisches Phänomen, als Gegenstand und Verlautbarung, monologisch von Natur und doch auf Dialog abzielend, das Hier mit dem Dort und das Heute mit dem Damals verbindend, zugleich in die Zukunft weisend und an anderem Ort fortwirkend, ist der Bühnenbrief stattdessen für eine Reihe von dramaturgischen Aufgaben prädestiniert, die so nur er allein übernehmen kann. In den bevorzugten dramatischen Genres und Bauformen jener Zeit und den damals aktuellen Stoffen kann der Brief seine im Medium selbst begründeten und damit überzeitlichen Qualitäten in idealer Weise ausspielen. Seine Verwendungsweisen geben uns Auskunft über dramentechnische Strategien, die – ob in Poetiken explizit formuliert oder nicht – wichtige Bausteine zur Interpretation einzelner Dramen und zur Beschreibung von Gattungskonventionen und –traditionen, deren Entstehung, Verfestigung und schließlich ihrer Ablösung liefern.

So entfalten die Bühnenbriefe auf allen Kommunikationsebenen des Dramas – der dramatischen, der theatralischen und der lebensweltlichen – ihre Wirkung, indem sie Anlage und Struktur eines Stücks mitbestimmen, Handlung in Gang setzen oder verzögern, akzentuieren und charakterisieren, Verbindungen schaffen und Sinn stiften. Der Bezug zur Lebenswelt drängt sich besonders bei der Briefintrige auf, die weit über ihre dramaturgische Funktion hinaus den Zustand der Gesellschaft widerspiegelt, in der das Drama spielt und das nicht

selten auch das historische Umfeld des Dichters war.⁴¹ Wenn wie in Schillers *Räubern* oder *Kabale und Liebe* Störungen und Manipulationen den Briefverkehr auf der Bühne behindern oder unmöglich machen, wenn wie in Lessings *Minna von Barnhelm* Probleme und Missverständnisse überwunden werden müssen, dann wird die latente Gefährdung einer gelingenden Kommunikation in der realen Welt deutlich. Im Leben wie auf der Bühne ist und bleibt der Brief ein gebrechliches und störanfälliges, aber dennoch und manchmal gerade deshalb unentbehrliches Kommunikationsmittel.

Aufzuklären bleibt an dieser Stelle noch der Kontext des Titelzitats, das Gotthold Ephraim Lessings Lustspiel *Der junge Gelehrte*⁴² entnommen ist. Der im Verlauf der Handlung sehnlichst erwartete und immer wieder zum Gesprächsgegenstand geratene Brief ist nicht angekommen. An seiner Stelle trifft ein zweiter ein, der das Ausbleiben des ersten erklärt und den die Titelfigur zornig zertrampelt. Hierauf reagiert ironisch der unbotmäßige Diener Anton mit seiner Personifikation des ‚armen Briefs‘, dessen Bestimmung es doch sei, dass er vollends ausgelesen werde (III, 15). Recht hat er: nur die ganze Lektüre erschließt den vollen Sinn – und erst wenn der letzte Vorhang fällt, hat der Brief auf der Bühne wirklich ausgespielt.

41. So legt Oskar Seidlin in seiner Studie über die Briefintrigen bei Schiller dar, dass die Kabilen zwischen Vätern, bzw. der Vätergeneration, und ihren Kindern stellvertretend für den Antagonismus einer patriarchalischen-hierarchischen Gesellschaftsordnung und der Freiheit des Individuums stehen. Oskar Seidlin, „Schillers ‚Trügerische Zeichen‘: Die Funktion der Briefe in seinen frühen Dramen“, in ders., *Von Goethe zu Thomas Mann. Zwölf Versuche*, 2. durchgesehene Aufl. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963, S. 94-119.

42. Gotthold Ephraim Lessing, *Der junge Gelehrte. Ein Lustspiel in drei Aufzügen*, in ders., *Werke und Briefe*. Bd. 1: *Werke 1743-1750*, hrsg. von Jürgen Stenzel, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1989, S. 231.